

El Museo del Oro; laberinto de identidades

Roberto Lleras

Academia Colombiana de Historia

Con muy pocas excepciones hoy en día nadie tiene ganado el cielo para siempre. Ya se trate de personas o de instituciones se impone cada vez con más rigor la necesidad de validarse continuamente, de ratificar la vigencia de los logros y capacidades. No basta con citar glorias del pasado o ejecutorias que hicieron historia. Los museos no están excluidos de esta obligación; no se puede decir que ninguna de estas instituciones llena las expectativas actuales simplemente porque arrastra una tradición reconocida.

Ni siquiera el Museo del Oro tiene ganado el cielo para siempre. Ni su incomparable colección de metalurgia precolombina, ni su título de ser el museo más visitado de Colombia le conceden credenciales perpetuas. Es necesario examinarlo y establecer si, por ejemplo, cumple con lo que hoy se consideran buenas prácticas en museología, si concierta su exhibición y sus actividades con la comunidad, si es incluyente y proyecta un mensaje que involucra a múltiples clases y grupos sociales. En el marco de esta cátedra se nos impone, específicamente, examinar su papel en el manejo del patrimonio, la identidad y el impacto social.

El Museo del Oro cumple ya casi 74 años. Se gestó en el Banco de la Republica casi por accidente y fue creciendo, primero como un apéndice de la Gerencia del emisor y luego como una galería de joyas precolombinas. En 1969, a los 30 años

de su inicio tuvo un edificio propio y se comenzó a perfilar como un museo de arqueología con una gran colección de metales y otras colecciones menores de cerámica, piedra y otros materiales. Entre 1998 y 2008 fue objeto de ampliación y remodelación de su guión científico y museografía. Durante buena parte de su historia ha realizado gran cantidad de exposiciones en el exterior y el país y, al menos desde la década de 1950, se ha convertido en uno de los principales atractivos turísticos de Bogotá.

Cuando se dice que el Museo se gestó casi por accidente no se está exagerando. Desde su fundación en 1923 el Banco de la República asumió el control del comercio de oro; sus oficinas y agencias ubicadas en regiones estratégicas del país compraban a los mineros e intermediarios el oro extraído artesanalmente y lo remitían a sus centrales en Bogotá y Medellín para refinarlo y fundirlo en lingotes. Ocurría con frecuencia que con el oro de aluvión llegaban piezas precolombinas; lo normal era simplemente fundirlas con el resto. En algún momento un funcionario con conciencia decidió salvar del horno algunas piezas e informar sobre su existencia. Vino entonces, en 1939, la compra del poporo de cuatro esferas, se reunió este objeto con las piezas salvadas y así empezó a formarse la colección.

Desde la década de 1940 algunos antropólogos y humanistas tuvieron influencia en las decisiones de adquisición y, como consecuencia de ello, se compraron varias de las colecciones más famosas formadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La historia de las adquisiciones desde entonces hasta 2002 y de cómo se conformó la colección a través de ellas es bien particular. Hay compras de piezas individuales y también de lotes de miles de objetos; hay ocasiones en que se compró solo la porción metálica y se rechazaron los otros materiales de un hallazgo, hay casos en que se compraron centenares de piezas similares y otras en que un hallazgo asociado se fraccionó dejando de lado muchas cosas para adquirir solo uno o dos objetos especiales; hay compras guiadas por criterios de investigación y hay casos en los que factores políticos determinaron que algo se

adquiriera. A lo largo de más de 60 años hay de todo en abundancia, lo que es más escaso es la coherencia en la política de formación de colecciones.

A partir de 1987 aproximadamente, en vista de que las colecciones ya habían adquirido cierto tamaño (más de 33,000 piezas metálicas, algo más de 12,000 cerámicas, etc.) se bosquejó una política de adquisiciones que pretendía, sobre todo, complementar la muestra de las zonas, periodos, formas y tipos sub-representados. Se debía privilegiar lo que fuera único o escaso; por ello la primera pregunta era si tal o cual pieza existía ya en la colección y en qué cantidad. Es difícil objetar un criterio tan claro; si se hubiera aplicado consistentemente poco habría para criticar.

El problema fue que los argumentos estéticos y de poder nunca dejaron de estar presentes. Casi invariablemente se privilegiaron los objetos “bellos” y en otras tantas ocasiones los argumentos científicos debieron ceder ante las decisiones basadas en autoridad o rango jerárquico. La aplicación de un criterio de calidad, que nada tiene que ver con el contexto cultural en el que se produjeron los objetos, resultó en que se adquirieran pocas piezas de cobre; como consecuencia de ello este metal, quizás tan importante como el oro para los indígenas, está sub-representado en el Museo del Oro. Lo mismo ocurrió con las piezas incompletas o fragmentadas que siempre fue más difícil adquirir que las piezas completas. Por desgracia en los contextos arqueológicos las cosas aparecen rotas e incompletas; es una consecuencia inevitable de su historia de vida.

Al cabo de estos años el Museo del Oro ha conformado una colección que no deja nada que desear desde el punto de vista estético. El oro brilla desde todas las vitrinas y envuelve al espectador en una embriaguez de luz y formas, que llega a su clímax en la Sala de la Ofrenda. En uno que otro rincón se empeñan en aparecer las feas figuras de cobre oscuro y los fragmentos corroídos que los arqueólogos logramos incluir en la museografía. Lo que esta colección tiene y lo que le falta hablan sobre el carácter del museo. Sin embargo, como colección,

discurso museológico y museografía constituyen una unidad y expresan conjuntamente un mismo mensaje; es preferible que posterguemos el análisis hasta tanto no examinemos todos los elementos.

La historia de las sedes y exposiciones del Museo del Oro es también muy dicente respecto de las bases del discurso museológico y la museografía. La primera exhibición reposaba en una vitrina de la Sala de Juntas de la Gerencia General del Banco y era, por tanto, accesible solamente para los personajes que deliberaban allí y los invitados especiales. El criterio de exhibir como joyería no cambió fundamentalmente cuando la colección pasó a una bóveda del sótano del edificio del Banco en la Av. Jiménez con carrera séptima. Allí, sobre finos terciopelos las joyas precolombinas se mostraron al público por primera vez acompañadas de discretos textos explicativos.

Solo hasta 1968 en la nueva sede del Parque Santander el Museo del Oro tuvo su primer guión museológico estructurado. No obstante, solo uno de los dos pisos se organizaba conforme a la idea de las culturas precolombinas con una exposición de cerámica, líticos y otros materiales menores. El oro se reservó para el tercer piso donde unas impresionantes puertas de seguridad daban paso a la muestra de las “mejores” piezas del museo. Los textos reflejaban la misma dicotomía; antropología cultural en el piso inferior, cortas cédulas para las piezas del piso superior. Sucesivas reformas permitieron que algunas piezas de oro se exhibieran abajo mientras que pocas piezas de cerámica llegaron arriba.

La remodelación de 1998 a 2008 pretendió superar este curioso paradigma organizando la exhibición en cinco unidades (un audiovisual y cuatro salas) que representaban el ciclo de los metales en su relación con la humanidad: el descubrimiento, el trabajo, el uso, la simbolización y la ofrenda. Hay que decir que el objetivo se logró a medias, se pudieron estructurar científicamente las unidades 1, 2 y 3 pero cuando se llegó a las unidades 4 y 5, que casualmente quedaron ubicadas en el piso superior, los criterios de exhibir lo “mejor” renacieron con

mucha fuerza y la sala de simbolismo volvió a recrear la idea de la joyería de alta calidad con el acompañamiento de cortos textos que no logran transmitir ninguna noción concreta de simbología amerindia.

Esta vuelta al “clasicismo” del Museo del Oro se apoyó en otras determinaciones extra-científicas muy contundentes. Una de ellas fue la cortapisa impuesta a los textos explicativos: las tajantes órdenes determinaron que se redujeran una y otra vez hasta que quedaron en cortas frases de menos de veinte palabras que no lograban dar cuenta del contenido discursivo. Tan drástica fue la medida que poco tiempo después de la apertura hubo que rehacer los textos a petición del público que se quejaba de la ausencia de explicaciones. Otra medida igualmente brutal en sus resultados fue el diseño museológico que busco y logró desaparecer al ser humano. Hay que recordar en este punto que la gran mayoría de las piezas del museo son adornos corporales y tienen sentido en tanto que se colocan sobre el cuerpo. En la exposición solo cuando fue imperativo esos cuerpos aparecieron como tenues sombras impersonales en el fondo de las vitrinas, sin rasgos, sin color humano, solo como siluetas insinuadas. Las maquetas y los maniqués de la anterior museografía que tanto gustaban a los visitantes fueron retirados; la gente desapareció en la exposición, solo quedaron los objetos.

El discurso museológico conduce a los visitantes actualmente por un recorrido sui generis que alterna la ciencia y el llamado a la contemplación, pero donde definitivamente prima la intención de asombrar. Pero, entonces que es lo que este discurso museológico declara? A quien está dirigido y que mensaje pretende comunicar? Las respuestas que propongo a estos interrogantes parten de la base que la historia del Museo del Oro, de cómo se conformó su colección y como se ha estructurado históricamente su museografía y su contenido configuran un panorama complejo. No hay una sola declaración discursiva, ni se apela a un tipo único de visitante con un simple mensaje. Su papel en la proyección de una identidad nacional esta cruzado por múltiples determinaciones; de allí que hablemos de un laberinto de identidades. Intentemos una arqueología de este

intrincado complejo museológico, removiendo una por una las capas conceptuales que se han acumulado en 74 años.

Una primera capa nos remite a la arqueología. Es el discurso sobre la antigüedad, la tecnología del metal, la producción agrícola y las grandes obras de adecuación para el cultivo, la vivienda y el enterramiento. Como planteamiento conceptual aparece con limitaciones drásticas que le son impuestas externamente. Temporalmente arranca en el 500 a.E.C. cuando aparece la metalurgia en Colombia, a pesar de que hacia atrás hay quizás unos 12,000 años más de historia indígena. De igual manera, la exposición llega hasta la Conquista europea, sin importar que en muchas áreas la metalurgia de raigambre indígena continuara en producción hasta nuestros días, que hubiera indígenas empleados en la platería colonial y que esta tradición se fusionara con las joyerías europeas y africanas para conformar industrias mestizas. Por esta vía se excluyen las poblaciones indígenas actuales y los grupos afrocolombianos cuya metalurgia es ignorada por el Museo del Oro. El repertorio de exclusiones que se dan desde la capa científica no para allí; solo tienen cabida en la exposición los grupos que tuvieron industrias metalúrgicas de ciertas dimensiones; muchas áreas en donde se usaron los metales en menor proporción y todas aquellas en las que no se lo uso, quedan por fuera. De una vez se logra también establecer una jerarquía cultural entre los grupos que tenían oro y los que no lo tenían, los ricos y los pobres de la prehistoria.

Pero hay mucho más que se desprende de la configuración y el contenido de la capa arqueológica. Una mirada rápida al contenido de los textos revela la enorme preponderancia de las alusiones al poder. La jerarquía, la desigualdad y el status de personajes especiales son temas que reciben una atención especial. Semejante énfasis no corresponde a lo que sabemos de las culturas indígenas precolombinas en las cuales la desigualdad era un fenómeno incipiente y donde el poder individual estaba limitado por las relaciones de parentesco y las

prescripciones religiosas. Lo que se proyecta es la imagen de sociedades jerárquicas y ordenadas, tal y como se espera que sean las del presente.

Junto con esta imagen-moraleja la capa arqueológica juega con una noción que, si bien es tan obsoleta como el moralismo dieciochesco que la engendro, cuenta todavía con muchos adeptos: la del buen salvaje. Los indios “buenos” llegan ante el espectador sobre todo desde la mitología. Es esta construcción cultural, tan elusiva como manipulable, la que le permite al museo proyectar a seres con grandes capacidades intelectuales, respetuosos de la naturaleza y fervientes creyentes con una ética que desafía nuestro propio mundo, cruel y corrupto.

Hay otra capa, en extremo evidente, de la que ocuparnos: la estética. Lo primero que salta a la vista es que la estética de la museografía nada tiene que ver con la estética indígena y eso que este es un museo de objetos indígenas. La estética del montaje es en extremo minimalista; ausencia de texturas, una monocromía compuesta por un juego de grises claros y tenues; casi total ausencia de la figura humana, baños de luz sin contrastes fuertes y una disposición de las piezas que busca construir focos de atención tan “limpios” como sea posible. Nada que ver con el mundo pleno de color, sonidos, formas y texturas que caracteriza la geografía en cuyo escenario se desarrolló y se desenvuelve aún el mundo indígena. Tampoco se encuentran alusiones ni imágenes que recuerden la vida ritual o cotidiana de las comunidades con su abigarrada imaginería y su orden caótico, lleno de sentido. Hay que esperar al último sector del recorrido, la sala de la ofrenda, para escuchar la voz humana en un canto kogui.

Esta capa estética que busca equilibrio, armonía del diseño y las formas, desconoce incluso la función de los objetos. Con excepción de los pocos ajuares que tienen como fondo una de esas siluetas insinuadas de las que hemos hablado, la altura y posición relativa de las piezas no toman muy en cuenta la función de los objetos y el lugar que hubieran ocupado en el cuerpo humano. La capa estética es quizás la que tiene un tinte institucional más fuerte, es allí donde

el Banco de la República impone con más rigor su “buen gusto” y “sobriedad”. La sobriedad desaparece únicamente en la sala de la ofrenda donde el espectador se ve rodeado por miles de piezas que abruman con su brillo.

La institución matriz tiene su propia capa en el museo. No es explícita, pero su fuerza es tal que para nadie pasa inadvertida; es la capa de la seguridad y la solidez institucional. Esta capa recibe al visitante desde la entrada en la forma de vigilantes uniformados y se refuerza con decenas de cámaras de circuito cerrado a todo lo largo del recorrido. Su más impresionante expresión esta dada, sin embargo, por las puertas de bóveda que flanquean la entrada a la sala 3 en el tercer piso donde, casualmente, están las “mejores” piezas. Es una capa densa que transmite la sensación de que todo está muy bien guardado y que detrás de todo el aparataje hay un centro de poder que maneja el tesoro. Hay un mensaje no verbal, ambiguo; lo resguardado es propio, el patrimonio de la nación, pero esta riqueza es inalcanzable, lejana, intocable. La similitud con la reserva monetaria nacional manejada por el Banco de la República es inconfundible.

Otra capa más nos habla de la colombianidad; esta es la dimensión populista de la exposición. Solo existe en el museo desde la última remodelación y ocupa un lugar marginal al final de la exposición formal. Se llama Exploratorio y supone ser una sala didáctica que tiene como anexos espacios para talleres infantiles. La intención central es muy clara y el núcleo conceptual de sus módulos la transmite como mensaje de orgullo y pertenencia. Colombia como un mosaico de rostros diversos, la construcción de la prehistoria nacional a través del trabajo del arqueólogo, la vida cotidiana de nuestros antepasados los muisca, la obra hidráulica más grande de la América antigua y un sacerdote mítico que contesta preguntas prefabricadas. Todo un potpurri de nacionalismo construido para rematar la visita con un toque que definitivamente se sale de la “elegancia” y la estética gris y fría de las salas principales.

Seguramente se pueden encontrar otras capas en este complejo laberinto, pero de seguir buscándolas no dejaríamos espacio para analizar el conjunto. Así que pasemos por fin a descubrir que es lo que esta colección, su discurso y su museografía nos dicen a quienes visitamos este icónico museo. El Museo del Oro nos dice, en primer lugar que este es un país rico, hay oro en abundancia, tanto que se pueden llenar uno o más cuartos con él. Este oro viene del pasado, de indios sabios que en una época claramente delimitada sabían cómo hacer estas maravillas. Lo que paso antes o después de esta época no tiene importancia. Y, en definitiva, los indios de hoy en día no existen o, por lo menos, se intenta que pasen tan desapercibidos como sea posible. En este tiempo antiguo de los indios del oro existía una filosofía de la vida positiva y bondadosa. Lidar con los indios del presente acarrea toda suerte de complicaciones, a los del pasado los podemos exhibir con arreglo a lo que nos dice la arqueología, pero también de acuerdo con nuestra estética y nuestro buen gusto. No hay que preguntarle nada a nadie más y esto es cómodo; la idea de concertar contenidos e interactuar con las comunidades no es parte de las prácticas de esta institución.

Estos indios del oro son nuestros ancestros y por eso esta es, sin duda, una declaración de identidad. Si es incluyente o no y si consulta la realidad o no lo hace, son cosas que se podrían discutir. Pero en definitiva el Museo del Oro nos proyecta desde su colección, su discurso y su museografía una idea inequívoca de identidad.

El segundo discurso identitario es absolutamente institucional. Este fuerte mensaje nos habla del poder y el control, de la seguridad que representa la institución custodia y su papel en la vida nacional, pero también marca distancia, aísla los tesoros que son y no son de la gente. En última instancia incluye o excluye con el argumento inapelable del poder. Esta narración esta, por supuesto, matizada con el colorido llamado al reconocimiento del país pluriétnico y multicultural; la alegría de descubrirse colombiano en la diferencia y encontrar orgullo en ello. Todo junto es una curiosa mezcla de la Constitución de 1991 y la seguridad democrática.

La primera declaración identitaria es plenamente decimonónica y no se diferencia en esencia de los postulados de los intelectuales criollos de la república recién emancipada. La segunda declaración corresponde al neoliberalismo democrático de fines del siglo XX que reconoce la diversidad y la participación dentro del orden. Las dos se contradicen y, no obstante, en el Museo del Oro, son capaces de convivir y de co-expresarse sin interferirse mutuamente. Esto, como ejercicio intelectual, es admirable. Lo que no es tan admirable es que la predominancia de estos discursos ha logrado anclar al Museo del Oro en el pasado, impidiendo efectivamente que se apliquen allí las buenas prácticas museológicas. El Museo del Oro es espléndido, aislado en la suntuosidad de su impenetrable bóveda y desplegando el brillo de mil soles de oro. Visitarlo es toda una experiencia, pero en definitiva no tiene nada que ver con la vida de la gente; no con la de los indios antiguos, tampoco la de los actuales, ni con los ciudadanos de hoy en día ni con sus vecinos más cercanos del centro de Bogotá ni con los colombianos de otras regiones; entonces ¿Al fin de cuentas, para quién es el Museo del Oro?